

LEEME

**Revista de la Lista Europea
de Música en la Educación**Dirección: Jesús Tejada, Carmen Angulo
Secretaría: Cecilia Jorquera

ISSN: 1575-9563 DL: LR-2000

©Jesús Tejada. De los artículos sus autores

Red Temática de Música:
<http://musica.rediris.es>**Nº 11. Mayo 2003**

LA APRECIACIÓN MUSICAL Y LA FORMACIÓN DEL OYENTE

Rosario Samper Rodríguez

Universidad de Sevilla

Partes del presente artículo han sido extractadas de de una ponencia, no publicada, leída en las I Jornadas de Educación Musical de Sevilla (2002).

Tradicionalmente y hasta el momento actual, casi todo el tiempo y los recursos empleados en la formación musical se han dedicado a dos aspectos de evidente importancia como son la creación musical, aspecto centrado en la figura del compositor y la interpretación, centrada en la figura del intérprete.

Se ha eludido, en cambio, la dedicación necesaria a un tercer aspecto de trascendencia última en cualquier manifestación artística nos estamos refiriendo a la apreciación de la obra, aspecto centrado en el oyente.

La percepción, la valoración afectiva y la toma de conciencia intelectual de cualquier producto artístico forman el tercer eslabón de la cadena al que en pocas ocasiones, y menos aún en el terreno musical se ha dedicado la debida atención.

No resulta excesivamente extraño en el mundo de las artes plásticas, la proposición de algunas nociones más o menos complejas que ayuden a los individuos que se inician, pongamos por ejemplo, en la pintura o la escultura, encaminadas hacia la comprensión y apreciación de las obras, como simples receptores de las mismas, si bien nunca ha sido éste el contenido fundamental de enseñanza. Pero más raramente aún se ha dado esta circunstancia con respecto a las obras de arte musicales.

Es un hecho cuantitativo que la trascendencia de las creaciones artísticas se centra más en los individuos receptores de las obras que en los autores: solamente ha habido un Juan Sebastian Bach, y somos muchos, los que hemos apreciado sus obras pero, desafortunadamente, muchos más los que no han podido captarla en su verdadera magnitud artística.

Así pues, la importancia de dotar al oyente de las herramientas precisas para la captación plena de las obras musicales, se constituye como una necesidad cuantitativa, dada la superioridad numérica de los auditores frente a los compositores e intérpretes, además de constituir el tercero de los grandes ámbitos que como eslabones inseparables de una misma cadena completan el proceso artístico: **compositor, intérprete y oyente.**

A pesar de ser un hecho minoritario en comparación con la atención dedicada a la enseñanza de las técnicas compositivas e interpretativas, diversos tratadistas de todos sobradamente conocidos han abordado las cuestiones de la apreciación musical. En esta línea tenemos la ya clásica obra de A. Copland (1939), "Como escuchar la música", además de las de Keith Swanwick (1988) preocupado por la obtención de una teoría de la educación musical dentro de cuyo estudio atiende con especial interés la apreciación musical, exponiendo a este respecto los estudios de caso de Vernon Lee (1932) investigando

las ideas que tienen las personas sobre la música, dividiéndolas en dos grandes categorías: los escuchantes y los oyentes, así como los principales autores que han descrito los procesos gestálticos implicados en la percepción musical como son Deutsch (1982) y Sloboda (1985,1986).

Lógicamente toda persona que escucha se convierte en un oyente. Pero hay muchas formas de escuchar, y en esto van a intervenir factores tan importantes como la capacidad de atención y la formación musical de quien escucha.

Muchas personas tienen un gran conocimiento auditivo de numerosas grandes obras de la música, aunque no sepan leer ni interpretar una partitura.

En muchos casos, sus opiniones y sus gustos son excelentes, pero no saben expresarlo con un lenguaje apropiado, lo que les puede producir una sensación de frustración e inseguridad que les impida comunicar sus opiniones ante los músicos. Con frecuencia estas conversaciones se convertirían en una "torre de Babel" sin posibilidad de entendimiento.

En efecto, la carencia de un lenguaje específico, correcto y universal y de unas técnicas de composición, aunque sean muy someras, se constituyen como una barrera considerable para la apreciación plena de una obra. Por ello, sería de clara importancia la enseñanza de estos contenidos en la capacitación de posibles oyentes que podamos considerar bien preparados.

Autores tan relevantes como Zamacois o Copland proponen sendas clasificaciones para distinguir diversos tipos de oyentes. Zamacois habla de tres tipos de auditores al tiempo que Copland propone la distinción de "escucha" o audición.

En primer lugar Zamacois habla de los "oyentes hedonistas"; Copland, por su parte, habla del "plano sensual" de la escucha. Serían aquellos que sólo buscan en la música un placer de tipo sensorial, una serie de sonidos agradables: escuchan "con los oídos" sin profundizar más.

En segundo lugar, los "oyentes espiritualistas" de Zamacois, que Copland situaría en el plano expresivo, son aquellos que yendo más allá de esa primaria sensación de placer que les provoca la audición, aprecian la música en tanto que les produce emociones que les llevan a modificar su estado de ánimo. Son los que escuchan "con el corazón".

En tercer lugar Zamacois habla de los oyentes intelectualistas; Copland se refiere, por su parte, al que denomina "plano puramente musical". Nos referimos a los oyentes que exigen penetrar en los niveles más internos de la composición musical en su análisis, para obtener así un goce de tipo intelectual; son los que escuchan "con la cabeza".

Sería un punto de reflexión muy interesante el poder conocer si dicha actitud ante la escucha es realmente voluntaria o involuntaria, es decir, si el hecho de quedarse en la superficialidad viene dado por una falta de interés hacia el complejo mundo musical, o por una carencia de formación que arranque desde la educación primaria. Seguramente nos encontraríamos con que la mayor parte de los casos responderían a esa falta de formación, falta de unos conocimientos previos que no han recibido en primaria ni en secundaria, y que impide el poder apreciar la música de un modo inteligente e íntegro.

Sería naturalmente deseable, y objetivo de primera importancia en la actividad educativa a la que la mayoría de los aquí presentes nos dedicamos, que los resultados de un sondeo de esta índole fueran bien distintos y evidenciaran a la mayor parte de la población como buenos apreciadores musicales, encuadrados en el tercer nivel. Esto no sería excesivamente ambicioso dentro de un sistema educativo que, hasta ahora se ha inclinado por la inclusión de la formación musical desde las primeras etapas de escolarización, a pesar de que en la reciente LAU, hemos visto una lamentable reducción horaria para la educación musical

De una manera más o menos consciente se observa en la sociedad un deseo creciente de obtener unos conocimientos que permitan al oyente distinguir y saber comprender las obras musicales, como demuestra

la excelente acogida que los alumnos de la Universidad de Sevilla y el público en general dispensaron al "Curso de Iniciación a la Apreciación Musical" que organizado desde el secretariado de Extensión Universitaria impartimos profesores del área de Música y del que presentamos en sucesivos cursos académicos hasta su IV edición.

He podido constatar esta inquietud también, por la demanda mayor cada año académico de mis alumnos de la licenciatura de Historia del Arte, quienes consideran que el historiador del arte no puede limitarse solo al conocimiento de las Artes Plásticas y solicita una formación que les permita la apreciación del arte musical en toda su complejidad.

Sin duda, un oyente debe conocer los sonidos, su lectura y escritura, como elemento básico de la melodía, los intervalos, el concepto de tonalidad y modalidad en las organizaciones sonoras, y las diferentes sensaciones que la utilización de estos elementos van a producir en nuestra mente.

Deben distinguir, por ejemplo, el carácter íntimo del modo menor frente al más franco y extrovertido del mayor. Tendrán que conocer la existencia de los distintos tipos de intervalos (mayores, menores, etc.) en su vertiente no sólo teórica sino también auditiva con toda la variedad de sensaciones que ello aporta para la comprensión melódica. Como sugieren P. Alsina y F. Sesé (1994), ¿quién no ha experimentado emoción al escuchar el intervalo de séptima mayor del dúo de tenor y soprano "O terra addio", de la ópera Aida (de Verdi), donde se conecta a la perfección la palabra "adío" con dicho intervalo, expresando un sentimiento de profunda tristeza?; ¿y ante el que genera la soprano en el aria "Lasciatemi morire" de la ópera del mismo autor "Lamento de Ariadna", donde el semitono inicial simboliza el dolor, y las pausas repentinas, la muerte?.

Pero estas expresiones o términos que describen los sentimientos, adquieren todo su significado artístico cuando el oyente sabe y conoce por la práctica, vocal, auditiva y visual, los términos de semitono e intervalo, y ha experimentado los diferentes significados afectivos que contienen, como ya señalábamos. Sólo entonces podrá captar y comprender la habilidad artística con que el compositor ha empleado esos elementos melódicos, mezclándolos con otros como la armonía, el ritmo, la instrumentación y la voz, para realzar el significado emotivo del texto.

Va quedando claro que el tipo de oyente óptimo sería aquel que fuera capaz de hacer una audición inteligente o activa; un oyente capacitado para percibir todos los elementos que componen una obra.

La formación hará de la apreciación musical algo asequible y fluido, atractivo, al poder materializar en el lenguaje musical las abstracciones que el medio sonoro impone; sin ella, la audición se vuelve oscura e imprecisa, sobreviniendo el cansancio y pronto el abandono de la "escucha".

Como afirma Kühn: "La audición sin ciencia, por expresarlo en una forma fácil, es inconcebible. La relación con determinados conocimientos, y en parte incluso la dependencia de ellos, no sólo supone un gran alivio para la audición, sino que constituye, a veces, un requisito ineludible" (Kühn, C. 1994, pág.11).

Precisamente de Kühn podríamos adaptar su división en cuatro campos de conocimientos previos necesarios para la formación auditiva del compositor, orientándolos por nuestra parte a la formación de un oyente activo; estos cuatro campos son:

- Dominio del lenguaje musical.
- Conocimientos sobre técnicas compositivas, con carácter teórico-analítico.
- Práctica vocal e instrumental a nivel elemental.
- Amplio repertorio de obras

En lo referente al primero de estos campos, es obvio que el conocimiento del lenguaje musical constituye

la base imprescindible de cualquier actividad, incluidas la audición y apreciación musical de las que nos estamos ocupando.

Pero no es éste el único aspecto formal necesario. Continuando con nuestra adaptación de la propuesta de Kühn, la necesidad de conocer el sustrato expresivo de la obra se extiende al conocimiento de las técnicas utilizadas por el compositor. El oyente podrá distinguir así los diferentes tipos formales y reconocer la estructura interna de la obra (frases, cadencias, desarrollos, modulaciones...).

En cuanto al tercer campo considerado por Kühn como necesario en la formación del compositor, y que hemos aplicado a la formación del oyente, podemos considerar que el canto sería suficiente práctica para formar el oído musical. Pero las aptitudes vocales no son iguales en todas las personas, y la libertad para elegir el instrumento como medio de expresión personal debe respetarse, por tanto sería cuanto menos muy aconsejable la práctica de algún instrumento. Esta práctica, aunque sea de un instrumento melódico simplemente, ejerce una influencia decisiva en la formación del oído musical, de manera que la audición de intervalos o acordes lleva a evocar en nuestra mente, de forma inmediata, los movimientos musculares y las imágenes visuales asociadas a la ejecución de dichos acordes en el instrumento. Este automatismo refuerza de manera considerable el reconocimiento auditivo.

El juego neurológico que relaciona los movimientos musculares y sensaciones del aparato de fonación con el oído, puestos en práctica en la entonación, se extiende con la práctica de un instrumento a los mecanismos sensoriales y psicomotores que intervienen en la ejecución instrumental: sensaciones y movimientos visuales, esquemas motores de las manos, y todas las asociaciones subjetivas implicadas en estos procesos.

Obviamente, el oyente que dispone de estos automatismos psicológicos, tendrá desarrollada de manera más conveniente su capacidad para percibir y procesar la información sonora que recibe, ya que podrá encajarla en un ámbito mayor de sus disposiciones intelectuales.

La creatividad aplicada a la hora de ejecutar en un instrumento una obra musical, otorgándole libremente connotaciones de alegría, tristeza, fuerza o suavidad, pongamos por ejemplo, constituye una base psicológica amplia y diversa en la que encuadrar e interpretar mentalmente las características de la obra que se escucha y el modo en que se ejecuta.

Queda clara, pues, la conveniencia de la práctica de algún instrumento en la formación para la apreciación musical del oyente.

Completamos el esquema de Kühn que nosotros hemos desplazado hacia la formación del oyente activo, considerando la necesidad de un amplio repertorio de obras para ser escuchadas por los alumnos.

Se trataría de un amplio repertorio de obras bien seleccionadas y ordenadas, según criterios basados en :

- el tipo de oyente,
- grados de dificultad,
- orden evolutivo y cronológico de las obras, entre otros .

El primer punto de contacto del oyente con la música iría orientado a la apreciación en el conjunto de la obra de arte, de los parámetros del sonido: timbre, intensidad, duración, altura o tono. Después pasaríamos a los elementos constitutivos y expresivos de la música: ritmo, melodía, polifonía y armonía, con audiciones de grandes obras que ejemplificasen adecuadamente cada uno de estos elementos y precedidas de los conocimientos necesarios para su apreciación. El conocimiento de los distintos tipos formales darían paso al estudio cada vez mas pormenorizado de la estructura rítmica y melódica, así como de las técnicas expresivas que utiliza el compositor, como : tema, motivo, frases, cadencias, desarrollos melódicos , pasajes moduladores etc. No será difícil ejemplificar esta gradación de conocimientos en las audiciones que programemos gracias al inmenso legado, patrimonio universal, que los grandes

compositores de nuestro maravilloso arte aportaron y siguen aportando para disfrute y bien de la Humanidad.

BIBLIOGRAFÍA

ALSINA, P. Y SESÉ, F. (1994). *La música y su evolución: historia de la música con propuestas didácticas y 49 audiciones.* Graó. Barcelona

COPLAND, Aaron (1939). *Como escuchar la música.* Ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid (2ª Edic. 1976).

DEUTSCH, Diana (1982) (ed). *The psychology of music.* Academic Press. New York

KÜHN, Clemens (1994). *La formación musical del oído.* Ed. Labor, S.A. Barcelona

SLOBODA, John A. (1985,1986). *The musical mind: the cognitive psychology of music.* Oxford Clarendon Press.

SWANWICK, Keith (1988). *Música, pensamiento y educación.* Ministerio de Educación y Ciencia, Centro de publicaciones; Morata. Madrid

WILLENS, Edgard (1981). *El valor humano de la educación musical.* Ed. Paidós Ibérica S.A. Barcelona.

ZAMACOIS, Joaquín (1975). *Temas de estética y de historia de la música.* Editorial Labor, S.A. Barcelona